

“QUADROS REVOLTADOS”: A IMAGEM EM MOVIMENTO EM “O SENTIMENTO DE UM OCIDENTAL”, DE CESÁRIO VERDE

Horácio Costa
Universidade de São Paulo

O sentimento de um ocidental” é, pode-se argüir, o mais significativo poema escrito na literatura portuguesa no século XIX, pelo menos se considerarmos o peso de seus leitores e a abundância, quantitativa e qualitativamente falando, da crítica escrita sobre ele, de lá para cá. Em primeiro lugar, lembremos que Fernando Pessoa/Alberto Caeiro, no contexto do Modernismo, singulariza a presença pregressa de Cesário em famosa passagem:

Ao entardecer, debruçado pela janela
E sabendo de soslaio que há campos em frente
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava prêso em liberdade pela cidade.

(“O Guardador de rebanhos”, III; estrofes 1-2)

Sem referir-se diretamente ao poema em questão, a passagem dá azo ao estabelecimento não apenas de um nexos entre o primeiro verso do poema de Caeiro e os d’ “O Sentimento...” (“Nas nossas ruas, ao anoitecer/ Há tal soturnidade, há tal melancolia [...]”), mas também entre a assunção caeiriana de ser Cesário um “camponês que andava preso em liberdade pela cidade” e o eu-viandante dos quatro movimentos de “O sentimento de um ocidental”, espécie de *voyage au bout de la nuit* de um cidadão que se sente estranho e que estranha o meio ambiente urbano que descreve.

De fato, com a bênção de Pessoa e tudo, à sombra de “O sentimento de um ocidental” uma vigorosa árvore hermenêutica cresceu. Tomemos como sentido, para o presente ensaio, apenas o que nela diz respeito à informação visual contida no poema, tal e como, digamos assim, um estilema compositivo, considerando esta visualidade como um traço distintivo do poema da obra cesariana como um todo. É escusado dizer que este sentido analítico passa pelo levantamento sumário do que se escreveu sobre este aspecto da poética cesariana, para lá ou em relação ao poema em questão.

Uma e outra vez, a crítica sobre Cesário aproxima a sua poesia à pintura. De Vitorino Nemésio, por exemplo, é a seguinte afirmação, que estabelece o lugar da poesia cesariana com relação à plástica vigente em Portugal nas décadas de 1870-80, nos seguintes termos: “Parece que a poesia de Cesário Verde se encarregou de suprir entre nós a deficiência de uma pintura acertada pelas coordenadas cosmopolitas do seu tempo” (VERDE, “Prefácio”, 1964).

Situar a poesia cesariana face ao universo da pintura, para citar outros pontos de vista, leva tanto a interpretações previsíveis, como a feita por João Pinto de Figueiredo ao dizer que o poema “Num bairro moderno” seria “entre nós, a primeira visão impressionista da cidade” (FIGUEIREDO, 1981), noção freqüentemente transitada pelos estudiosos da obra cesariana, como a interpretações surpreendentes, tal a de Andrée Crabbé Rocha ao ressaltar no mesmo poema a presença de um pintor problemático e original como Arcimboldo, ao dizer:

Esta aproximação de Cesário Verde com determinados aspectos do barroco nasceu, devemos confessá-lo, dum fortuito confronto do poema citado com quadros de Giuseppe Arcimboldo, pintor barroco (1527-1593). Exímio em reproduzir objectos do mundo vegetal, organizou estranhos retratos a partir desses objectos, numa espécie de alquimia pictórica, que exerceu com rara mestria.

Ora, a atenção especialíssima que o poeta português dedica a maçãs, peras, uvas, alfaces, a espécie de gula com que fala dos produtos da Natureza ou dos que a humanidade engendrou para aguçar o apetite alheio, mercê das suas cores ou formas, podem perfeitamente levá-lo a idêntico paroxismo de irrealidade – espécie de Ilusão visual a que se abandona por momentos a sua invenção sempre centrada no concreto e

no tangível. Só assim se explica que esse artista com pupila de pintor organize um dia quimericamente esses materiais, fugindo por assim dizer da própria realidade no próprio momento em que a possui. (ROCHA, 1971)

De maneira análoga, na busca de mapear uma interlocução imagética para a avaliação da poética cesariana, Oscar Lopes aproxima “O sentimento de um Ocidental” a movimentos estéticos posteriores, surgidos já no contexto das vanguardas internacionais:

(...) o que mais impressiona neste poema de Cesário é o facto de não se ficar (no) que poderia insinuar uma simples metafísica irracionalista, intuicionista, de gosto *fin-de-siècle*: William James, Bergson, etc. Cesário não se desprende da imanência aos dados da percepção sensível, mas articula-os de um modo inteiramente novo, precursor do Cubismo ou Interseccionismo. (Lopes, 1973)

Cesário-cosmopolita, distante da pintura portuguesa contemporânea (Nemésio), Cesário-impressionista (Pinto de Figueiredo), Cesário barroquizante (Crabbé Rocha), Cesário pré-cubista ou interseccionista (Lopes): várias foram, e tem sido, as tendências de avaliação crítica de sua poética, e em particular daquela magistralmente condensada em “O sentimento de um ocidental”, segundo a plástica. A que segue é uma leitura tentativa, que busca centrar-se na economia imagética do texto, aproximando-a da linguagem cinemática, aqui considerada não apenas como cinematográfica, isto é, apenas atinente à sua cristalização precípua no filme, no guião, na obra cinematográfica, mas como uma linguagem e um modo interno de ver/escrever, que potencializaria a utilização da imagem no texto ao seu desenvolvimento imagético, como se *in motion*, mesmo antes de que a linguagem cinematográfica em si se desenvolvesse, em termos históricos –o que, não será demasiado recordar, só ocorre cerca de três décadas depois da morte de Cesário. Para tanto, falarei de duas imagens contidas no poema, que remetem cada qual ao discurso cinemático de maneira direta, mas com desempenhos diferentes, que entretanto terminam por complementar-se para insuflar no texto algo como uma crispação imagética correspondente ou mesmo somatória, entre si. Para começar, uma primeira ima-

gem, de longa duração ou desempenho no, chamemo-lo assim, devir cinemático do texto, portanto uma imagem de característica emblemática ou simbólica; e uma segunda, quase fotogrâmica em seu gasto, em sua sucessividade, como se uma vinheta-em-movimento da operação poético-visual de Cesário: a primeira, referente à persistência da imagem de Camões nas quatro partes constitutivas do poema; a segunda, referente à dança da imagem da lua, em dois trechos consecutivos, no final do movimento segundo (“Noite fechada”) e no começo do terceiro (“Ao gás”). Vamos por partes.

A imagem de Camões é inaugurada em “O sentimento de um ocidental” na sexta estrofe de “Ave-Marias”, primeiro movimento do poema:

E evoco, então, as crônicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

Consideremos, para começar, um dado essencialmente textual: a sexta é a estrofe intermediária deste movimento, rigorosamente arquiteturado, composto de onze quartetos, assim como as demais do poema. Por outro lado, a presença de Camões, evocada em toda a sua contrastante epicidade – digo, contrastante se considerada em função da auto-percepção do eu-poético de “O sentimento...”, deslocado no urbano e na história e consciente de sua diferença baudelairiana com relação à mentalidade burguesa que descreve e que o alija “a cismar, por boqueirões, por becos”, ou a errar “pelos cais a que se atracam botes”, como aponta na estrofe anterior-, dizia, a presença de Camões é captada em todo o seu pulsar imagético, se não mítico ao menos heróico, assim como se perfizesse um selo da distância do bardo com relação a Cesário, seu auto-considerado êmulo menor.

Esta plasmação permite ao leitor contemporâneo sintonizar, nesse contraste, uma espécie de “ansiedade de influência” cesariana com relação à “sombra” literária de Camões na escritura de “O sentimento...”. Recupero aqui os passos de Harold Bloom em sua análise da “sombra” de Milton na escritura do fundamental poema “Tintern Abbey” de Wordsworth, como expressa em seu estudo *Poetry and Repression – Revisionism from Blake to Stevens* (cap. 3, “Wordsworth and the Scene of Instruction”):

(...) Because of the preternatural strength of Wordsworth unconsciously perposeful forgettings of Milton, the true object of *Tintern Abbey* becomes memory rather than spiritual or imaginative renovation. Indeed, I will go so far as to argue not only that the meaning of *Tintern Abbey* is in its relationship to Milton’s invocations, but that the poem becomes, despite itself, an invocation of Milton. Memory deals with absence, and the crucial or felt absence in *Tintern Abbey* is Milton’s. (BLOOM, 1976, P.56)

Ainda, refiro-me ao que o crítico americano meridianamente afirma em *The Anxiety of Influence*: “Summary – Every poem is a misinterpretation of a parent poem” (bloom, 1973, p.94).¹

Retomando o que dizíamos acima, justamente, em posição simétrica, isto é, na estrofe sexta do movimento segundo do poema (“Noite fechada”), tal me parece ser o significado de ter Cesário voltado a referir-se indiretamente a Camões, já sem mencionar-lhe o nome:

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutroira ascende, num pilar!

Este “épico doutroira” ameaçador, bem pode referir-se à imagem do poeta-maior da lusitanidade, desta feita plasmada não em movimento mas em estaticidade, sobre um impositivo, e não menos fálico, pilar. De qualquer maneira, valha recordar que esta técnica de retomada –como se num *close*, para usar de uma terminologia cinematográfica- em posições divergentes, da mesma imagem, é própria da linguagem filmica, e afirma o dito anteriormente, de que o seu status na narração imagética –e, claro, está, não só imagética mas também, e plenamente, textual do poema- apresenta-se como de longa duração, e portanto de intensa economia, uma economia que aponta para o simbólico ou o emblemático, se quisermos.

Na mesma posição simétrica, na sexta estrofe do movimento sucessivo, o terceiro (“Ao gás”), a distância com o Camões-bardo volta a estabelecer-se, ainda que de maneira menos nítida:

¹ Na tradução de A. Nestrovsky: “todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai” (1991, p.132).

Longas descidas! Não poder pintar
Com versos magistrais, salubres e sinceros,
A esguia difusão dos vossos reverberos,
E a vossa palidez romântica e lunar!

Entretanto, esta distância torna-se menor se considerarmos que esta manifestação de insuficiência poética, ou de ansiedade relativa a ela, vem depois de, na estrofe anterior, o poeta ter dito que medita “um livro que exacerbe” que lhe fosse dado “pelo real e pela análise”; não seria aqui, pode-se questionar, o apontar da ausência deste livro imaginário, uma seta a indicar, entrelinhas, *Os Lusíadas* -cujos versos “magistrais, salubres e sinceros”, de fato, “exacerbaram” para sempre o imaginário sobre a gesta portuguesa-, que estenderiam a sua pervasiva sombra sobre “O sentimento de um ocidental”?

Se se pode duvidar desta aproximação ao poema-maior de Camões como um sentido sucessivo indiciado nas sextas estrofes até agora analisadas, como se estabelecendo um movimento de *zoom* para *Os Lusíadas* em “O sentimento de um ocidental”, pois a última sexta estrofe poderá bem dissipar tal dúvida, ao retomar a imagética camoniana de frente e, em certa medida, de chofre:

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
Nós vamos explorar todos os continentes
E pelas vastidões aquáticas seguir!

Difícilmente poderia ser mais óbvia a alusão ao universo camoniano, à pletora de imagens que saltam da grande épica quinhentista portuguesa. Sobre dizer que a auto-avaliação de Cesário, a que ele se faz de si próprio e a de sua “raça” no presente, obriga-lhe a começar a estrofe seguinte dizendo: “Mas se vivemos, os emparedados/ sem árvores, no vale escuro das muralhas/ (...)”, transferindo dessa forma para o imaginário puro o seu desejo de ombrear-se com o Bardo, e de conectar o seu tempo histórico com o que ele viveu.

De qualquer maneira, as repetidas alusões a Camões, de forma evidente ou implícita, seguindo uma disposição claramente arquitetural ao longo das quatro partes do poema, permitem-nos considerar os desdobramentos

da imagem original de Camões em uma economia cinematática, no mesmo. A reverberação desse núcleo imagético-chave, no meu entender, para a interpretação de “O sentimento de um ocidental”, soma-se ao jogo com imagens de outra extração, como a da lua, nos segmentos que apontei anteriormente, para insuflar a totalidade do poema de uma movimentação imagética possivelmente cinematática, e proto-cinematográfica. Vamos a ela.

Em “Noite fechada”, na segunda estrofe, já a lua aparece designada com uma maiúscula, no último verso do quarteto: “E a Lua lembra o circo e os jogos malabares”, para ser recuperada, fônica se não etimologicamente, na estrofe final do movimento:

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto em quadros revoltados:
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

A técnica cinematográfica do *zoom*, que já mencionámos, não poderia estar melhor caracterizada do que nesta passagem: no primeiro verso acima assinalado, a designação do planeta como uma constante poética é por assim dizer apropriada em total liberdade para colocá-la em função de pedestres “jogos malabares”, enfatizando o cíclico das fases lunares ao tempo que trivializando-o nas ausentes mãos de um *jongleur*, numa perfeita operação imagética muito própria da linguagem cinematográfica; a isto, some-se que tal movimento é recuperado visualmente na estrofe descrita, onde a “luneta de uma lente só” –que, além de etimologicamente, também em termos visuais remete à lua- termina por reduzir-se, num procedimento de ênfase do movimento de aproximação visual sucessiva, i.e. de *zoom*, aos dominós que em suas mesas jogam os emigrados, que aqui funcionam tais como, digamos, micro-jogos malabares nos quais uma multiplicidade de luazinhas se reduzem, ou se escondem, aos pontos iluminados dos próprios dominós –gerando, assim, um dos “quadros revoltados”, ao menos em termos visuais, com os quais se compraz o poeta, que neles sempre, como confessa, “acha assunto”.

Como se dispusesse de uma câmera algo selvagem, rapidíssima, Cesário – tal e como na passagem citada de Crabbé Rocha, que chama atenção para

o seu “paroxismo de irrealidade” – muda, no começo do movimento subsequente, “Ao gás”, esta alucinação ou este trabalho visual sobre a imagem lunar, já esvaída nos tacos dos dominós, a “círios laterais” e “andores, ramos, velas”, numa “catedral de comprimento imenso”: é a transformação, sob o paradigma por sua vez transformado da Lua, de Lisboa em um recordatório da herança inquisitorial, do espírito solene e autoritário, que se alia com a sua ansiedade autoral, sob a “palidez romântica e lunar”, verso já mencionado atrás, para dar cabimento ao auto-alijamento do poeta em sua “viagem para o âmago da noite” -para retomar aqui o título do livro de Céline (que, de resto, nada tem a ver com Cesário), citado casualmente no começo deste ensaio.

A este ponto, convém recordar que a rapidez da transformação da imagem da lua em palidez de luar, até invadir todo o final do poema com este, se dá por etapas, com a sutileza de uma linguagem de controle de sombras e luzes sucessivas, mais própria, possivelmente, da linguagem fílmica –de fotograma em fotograma- que da pictórica.

Escuse-se-me dizer que, a meu ver, o poema em questão pode ser considerado como um terreno no qual o texto “brinca”, por assim dizer, entre os registros o mais propriamente escritural e o mais diretamente imagético, um e outro aqui, mas mais particularmente o imagético, considerado sempre em movimento. A economia do núcleo imagético relativo a Camões nas quatro partes do poema equilibra-se entre esses pólos, construindo uma fantasmagoria visual que sobrevive às indicações literais ou sugeridas no texto, o que termina por indicar um possível motor para a composição do poema, motor este que se situaria justamente na repressão da referência precisa ao poeta-maior, que a pulsação de sua reconstrução visual, por sua vez, resgata em seu interior, de foram a estender a “sombra” de Camões sobre o poema como um todo, conforme mencionado no procedimento analítico bloomiano antes referido. Por sua vez, a economia da imagem da lua, entre outras que se desdobram no texto, fá-lo sacudir-se numa multiplicação visual que o movimenta em sua superfície mesma: seguindo este paradigma, o sentimento do ocidental em questão “enluara-se”.

Que “O sentimento de um ocidental” possa ser apropriado, a este ponto da história, como um exemplo de linguagem cinematográfica *in nuce* restabelece, talvez como uma espécie de *prix de consolation* num momento

de descenso geral de importância social do poético num universo dominado pela imagem a secas, o tônico, revigorante por certo, da (grande) poesia.

São Paulo, 23 de julho de 2002.

BIBLIOGRAFIA

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*; Lisboa, Estúdios Cor, 1964.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *Cesário Verde – a obra e o homem*; Lisboa, Arcádia, 1981.

ROCHA, Andrée Crabbé. “Cesário Verde, poeta barroco?”; *Colóquio-Letras* nº 1, Março de 1971.

LOPES, Oscar. “Cesário ou Do Romantismo ao Modernismo”. *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Estúdios Cor, 1973.

BLOOM, Harold. *Poetry and Repression – Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven, Yale University Press, 1976.

_____. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press, 1973.

_____. *A angústia da influência*. (trad. de A. Nestrovsky) Rio de Janeiro, Imago, 1991.